

ARCHITEKTUR IN MEXIKO IM 20. JAHRHUNDERT

I. - Der Reporter Egon Erwin Kisch fragt sich: "Wenn das kein Weltwunder ist, was ist dann eines?" Er steht auf dem Monte Albán, dem Kultzentrum der Zapoteken nahe der Stadt Oaxaca, und findet (beredt) keine Antworten auf "Fragen, nichts als Fragen". Seine Gemütsbewegungen schwanken zwischen Entzücken und Verwirrung. Heute, etwa fünfzig Jahre später, geben die Archäologen stimmige Antworten auf die Fragen, die Kisch noch verwirrt haben. Geblieben sind die "Gründe unseres Entzückens" beim Erleben der Ruinenstätte. Der Monte Albán ist eine grandiose Raumschöpfung der alten Mexikaner. Der Bergrücken an beherrschender Stelle im Oaxaca-Tal wurde über Jahrhunderte immer wieder umgestaltet. Durch Planieren des Gipfels und das Aufschütten des Erdabhubes entstand eine Folge von Plätzen und Terrassen (Abb. 1). Pyramidenplattformen und monumentale Freitreppen umschließen die große *Plaza central* - Kisch spricht von "Prunktreppen in die Innenräume des Himmels". Die einzelnen Komplexe werden durch einfache architektonische Kunstgriffe und die geschickte Ausnutzung der Topographie zu einer räumlichen Komposition verschmolzen. Schräge Mauern und die immer wieder verwendeten einheitlichen Gesimsbänder gliedern die Bau-massen und harmonisieren ihre unterschiedlichen Formen. Variantenreich angewendet, beleben sie durch ihre Licht- und Schatteneffekte Flächen und Volumen. Auch wenn wichtige Bauteile zerstört sind, der vielfarbige Stuck, mit dem alle Gebäude überzogen waren, verschwunden ist - noch in der Ruine ist die organische Einheit zu spüren, in der sich einst Architektur und Bildende Künste, gestaltete und natürliche Landschaft zu einem Gesamtkunstwerk verbanden.

II. - Mexikanische Architekten beziehen sich häufig auf die (Bau-)Geschichte und sprechen von "Konstanten" die auch in ihre Arbeit einfließen. Die altmexikanische Kultur ist natürlich nicht die einzige Quelle, aus der sie schöpfen, um ihre Umwelt zu gestalten. Durch den tiefen Einschnitt der spanischen Eroberung ist eine direkte Entwicklungslinie bis in die Gegenwart ohnehin nicht gegeben: im Gefolge der Konquistadoren errichteten die Mönche Kirchen und Klöster im Stil ihrer Heimat. Allein im 16. Jahrhundert ent-

standen so auf mexikanischem Boden über dreihundert Klosteranlagen, die den neuen Stil rücksichtslos gegen alle sozialen und kulturbedingten Gewohnheiten der Einheimischen durchsetzten. Der koloniale Stil, selbst eine Mischung u. a. aus maurischen und italienischen Renaissance-Elementen, entwickelte sich im Laufe der Zeit aber zu einer Spielart mit unverkennbar eigenen Merkmalen weiter. So sind die "offenen Kapellen" ein typisch mexikanisches Element der Klosterarchitektur. Die einheimische Bevölkerung war gewohnt, Kulthandlungen nur unter freiem Himmel beizuwohnen. Die an die Klostermauern angebauten und weiträumig umfriedeten Kapellen kamen dieser Gewohnheit entgegen.

Zusammengefaßt: die großzügige Strukturierung und Gestaltung der Außenräume, die Integrierung der plastischen Künste und der Malerei, sowie um schattige Innenhöfe angelegte, nach außen abgeschlossene Wohnräume und Galerien, und große, häufig farbige Wandflächen sind Konstanten, die sich auch in der modernen mexikanischen Architektur wiederfinden.

In den Jahren nach der Revolution entstand, angeführt von Orozco, Siqueiros und Rivera, eine authentische mexikanische Malerschule. In großflächigen Wandmalereien thematisierten sie aus revolutionärer Perspektive die Geschichte des Landes. Die Hinwendung zu neuen Formen und Ausdrucksmitteln war verständlich. Mit dem alten Regime sollte auch der europäische Einfluß auf den Kulturbereich abgestreift werden. Im Architekturbereich bildete sich im Gegensatz zur Malerei keine "Schule" heraus. Gegen den Eklektizismus französischer und italienischer Stile des *Porfiriato* etablierte sich Mitte der zwanziger Jahre der Neo-Kolonialismus.

Aber bereits zur gleichen Zeit zeigte sich die internationale Strömung des Funktionalismus auch in Mexiko. Juan O'Gorman baute 1929 in S. Angel, einem Stadtteil der Hauptstadt, mehrere Häuser, unter ihnen das Atelier-Haus 'Diego Riveras', die deutlich den Einfluß der Architektur Le Corbusiers zeigen. Die theoretischen Vorarbeiten dazu leistete sein Lehrer José Villagrán. Dessen Lehre wiederum wies Parallelen zu jener von Gropius und dem Bauhaus auf. Die Anhänger des Funktionalismus lehnten den neo-kolonialen Stil als unzeitgemäß und untauglich für die Lösung der anstehenden Aufgaben ab. Im Gegensatz zum akademischen, ornamentierten Stil sahen sie im Funktionalismus - für sie gleichbedeutend mit sozialem Fortschritt - die Möglichkeit, öffentliche Bauaufgaben schnell und kostengünstig auszuführen. Während dieser Zeit standen sich Traditionalisten und "sozialistische" Funktionalisten unversöhnlich gegenüber. 1933 kulminierte die Auseinandersetzung in einem heftigen Disput. Juan O'Gorman führte den Begriff des "technischen Architekten" ein und grenzte ihn auch gleich gegenüber dem "akademischen oder künstlerischen Architekten" ab: "Der Techniker nutzt der Mehrheit und der Akademiker der Minderheit". Den Konservativen mißfiel an der anderen

Seite vor allen Dingen deren Anti-Kunst-Haltung, die Ästhetik als unnütz und überflüssig ansah. Tatsächlich suchten sie wohl nur eine andere Form der Ästhetik. Der "radikale Funktionalismus", vertreten durch Juan O'Gorman (Architekt und Maler!), Juan Legorreta, Enrique Yáñez und andere, profilierte sich in den folgenden Jahren als offizielle Linie des Staates und genoß bis zum Ende der Regierungszeit von Lázaro Cárdenas (1934 - 1940) staatliche Unterstützung. Die soziale Komponente ihrer Arbeit entsprach den weitreichenden sozialen Reformen, die unter Cárdenas eingeleitet wurden, um die Lebensbedingungen breiter Massen, u. a. durch Krankenhaus- und Schulbauprogramme, zu verbessern.

Hannes Meyer, als Gropius-Nachfolger Direktor (1928 - 1930) am Bauhaus in Dessau, kam 1939 nach Mexiko. Hier sah er für sich gute Möglichkeiten: die progressive Innen- und Außenpolitik der Regierung schien ihm als Marxist ein gutes Arbeitsumfeld zu bieten; die von ihm vertretene Architekturrichtung war gut entwickelt und einflußreich. Aber die politische Situation änderte sich mit dem Regierungswechsel. Seine weltanschauliche Haltung und die komplizierte mexikanische Polit- und Kulturszene beschnitten seine beruflichen Möglichkeiten. Kurzum, die mit dem wirtschaftlichen Aufschwung der vierziger Jahre verbundenen großen Staatsaufträge wurden zwar nach den Prinzipien des Neuen Bauens, aber ohne die angemessene Mitwirkung eines seiner führenden Vertreter realisiert.

Die Lungenheilstätte *Gea González* (1942) von Villagrán oder das Yáñez'sche Lehrerseminar *Ribera de San Cosme* (1946) zeigen das bereits erreichte hohe Niveau. Es sind klar gegliederte, im Detail sorgfältig durchdachte, material- und konstruktionsgerechte Anlagen, beide in Sichtbeton und Ziegelsteinwänden ausgeführt.

Während sich der von José Villagrán maßgeblich beeinflusste Architekturstil höchst erfolgreich behauptet, regt und formiert sich Widerstand. Inspiriert von der zeitgenössischen mexikanischen Malerei suchen jetzt auch Architekten nach einem eigenständigen, national-mexikanischen Ausdruck. Um kulturelle Unabhängigkeit zu erreichen und die nationale Identität zu fördern, orientierte man sich an der vorspanischen Kultur: die "plastische Integration" sollte zum Gesamtkunstwerk führen. Tatsächlich gab es Widersprüche: zwar wurde kaum ein öffentliches Gebäude in diesen Jahren ohne großflächige Wandmalereien ausgeführt, aber deren Realismus zeigte sich in einer Architektur des Internationalen Stils mit abstrakter Attitüde.

Vor diesem Hintergrund begann Diego Rivera 1944 mit der Konstruktion eines Museums für seine großartige Sammlung altmexikanischer Kunst. Der Maler mit starkem Hang zur Architektur hatte sich in den Jahren zuvor leidenschaftlich und polemisch an der Diskussion über den adäquaten zeitgenössischen Architekturstil beteiligt. Das *Anahuacalli* ("Haus über Erde zwi-

schen zwei Meeren") ist vor diesem Hintergrund als ganzheitliches Werk konzipiert. Seine pyramidale Form und die figurativen Elemente erinnern sofort an die Architektur der mesoamerikanischen Kulturen - für Rivera jetzt die "einzige Quelle der Gesundheit". Als Verkleidung für das Gebäude wurde vor Ort gebrochenes Lavagestein verwendet. Dies verleiht ihm Erdverbundenheit und steigert noch seine Monumentalität. Mosaiken aus farbigen Steinen mit altmexikanischen Motiven schmücken die Decken der Innenräume (sie wurden vor dem Betonieren auf der Schalung ausgelegt und sind dadurch fest mit dem Beton verbunden, eine später vielfach ausgeführte Technik). Juan O'Gorman stand Rivera als Berater zur Seite. Zur Erinnerung: der eine war Architekt, der andere Bauherr des ersten "funktionalistischen" Hauses in Mexiko.

Im Süden der Hauptstadt wurde von 1950 bis 1953 die neue Universitätsstadt errichtet. Aufgrund seiner Besonderheiten rief das Projekt weltweite Aufmerksamkeit hervor. Hier entstand in nur drei Jahren Bauzeit ein enormer Komplex für 25.000 Studenten, vorbildlich und großzügig ausgestattet; und es zeigten sich regionale, d. h. mexikanische Elemente, die dem Formenkanon des Internationalen Stils hinzugefügt waren. Mario Pani und Enrique del Moral zeichneten für die Gesamtplanung verantwortlich, Carlos Lazo koordinierte den großen Stab von Architekten, Landschaftsgestaltern, bildenden Künstlern und die über 6.000 Arbeiter. Um einen ausgedehnten Campus, den mächtigen Dimensionen Teotihuacáns näher als der *Plaza central* des Monte Albán, gruppieren sich die Lehr- und Institutsgebäude. Sie ruhen vorwiegend auf *pilotis*, dem prägenden Motiv der Modernen Architektur: das Erdgeschoß bleibt offen, die Bauwerke erheben sich auf der freistehenden Tragstruktur über dem Gelände (Abb. 2). Einmal, bei der Geisteswissenschaftlichen Fakultät, linear 300-Meter-unendlich-lang, ein andermal klassisch-elegant beim Geologischen Institut von Sordo Madaleno.

Auf der Esplanade beim Hauptzugang erheben sich im Kontrast dazu jedoch zwei Gebäude mit besonderen Merkmalen. Beton und Stahl wurden hier mit Naturstein aus verschiedenen Regionen Mexikos kombiniert; dünn geschliffene Onyx-Platten ersetzen gewöhnliche Glasscheiben - so fällt das Licht bernsteinfarben in die Innenräume. Viel auffälliger ist aber bei beiden das Nebeneinander von Kunst und Architektur. Beim Rektorat sind großflächige Wandbilder, teilweise plastisch hervortretend, integriert. David Alfaro Siqueiros hat sie geschaffen. In der Zentralbibliothek bestimmt hingegen die bildende Kunst den Baukomplex: das fensterlose, zehn Stockwerke hohe Büchermagazin ist vollständig mit farbenprächtigen Steinmosaiken überzogen. Sie entmaterialisieren den Kubus, die Architektur tritt zurück und macht der Geschichte Platz. Juan O'Gorman läßt die mexikanische Kultur Revue passieren, inspiriert vom Stil der vorspanischen Wandmalereien und Bilderhand-

schriften. Bei aller Bewunderung, die der Bibliotheksbau weltweit auslöste, war O'Gorman mit dem Erreichten nicht zufrieden, "weil der international Stil der Architektur (für die er selbst mit zwei Kollegen verantwortlich war) nicht dem mexikanischen Charakter der darstellenden Künste entspricht".

Interessant ist der Vergleich zur Nationaluniversität in Caracas, Venezuela, ebenfalls in den fünfziger Jahren erstellt. Hier unternimmt der Architekt Carlos Raúl Villanueva den Versuch, zu einer neuen Synthese der Künste zurückzufinden. Léger, Arp, Vasarély und andere wirkten an der Realisierung mit, durch den gemeinsamen Nenner "Abstraktion" kommt es zu einer Verständigung von bildender Kunst und Architektur auf gleicher Ebene. Der in Caracas verfolgte Ansatz mußte sich wohl zwangsläufig von jenem in Mexiko unterscheiden: die Bautradition Venezuelas (oder auch Brasiliens, wo sich ebenfalls eine Architektur mit regionalen Elementen herausbildet) wurzelt vor allem in der Kolonialzeit. In Mexiko hingegen ist daneben die vorspanische Kultur allgegenwärtig und von überwältigender Größe.

Das Olympische Stadion der Universitätsstadt ist ein unübertreffliches Meisterwerk der modernen Architektur. Seine 80.000 Sitzplätze (Gesamtkapazität: 110.000 Zuschauer) sind in einem künstlichen Krater angeordnet. Das innen ausgehobene Erdmaterial wurde für die oberen Ränge zu Böschungen aufgeschüttet. Und zwar hauptsächlich zu beiden Seiten der Laufbahngeraden, so daß eine sanft ansteigende und fallende Kurve entsteht, die an ihren tiefsten Punkten in die Freifläche vor dem Stadion übergeht. Auf die sonst üblichen Treppenanlagen konnte verzichtet werden: die Besucher erreichen ihre Plätze über Rampen und Tunnel. Der gesamte Komplex ist auf überaus harmonische Weise in die Vulkanlandschaft des Hochtales von Mexiko eingebettet. Durch die Verkleidung der schrägen Außenseiten mit Naturstein aus den Lavabänken der Nachbarschaft wird dieser Eindruck noch verstärkt. Schließlich fügt sich das farbige Steinrelief Diego Riveras beim Haupteingang in die Gesamtkomposition ein.

III. - Ebenso wie das größte zog auch das kleinste Bauwerk der Universitätsstadt große Aufmerksamkeit auf sich und seinen spanischen Erbauer mit Wahlheimat Mexiko. Félix Candela wurde durch den Pavillon für Kosmische Strahlenforschung schlagartig bekannt (Abb. 3). Um die kosmischen Strahlen durchzulassen, mußte für das kleine Laboratorium eine besonders dünne Dachkonstruktion gefunden werden. Candela löste das Problem durch eine sattelförmige Betonschale, im Scheitelpunkt ganze 1,5 cm dick. Nie zuvor war eine dünnere Schale betoniert worden. Um sie auszusteifen, verwendete er doppelt gekrümmte Flächen, sogenannte hyperbolische Paraboloiden, und setzte sie auf elegant geschwungene Stützen. Candela hatte hier bereits sein Lieblingsthema und zukünftiges Arbeitsfeld gefunden: leichte Stahlbetondä-

cher, überwiegend als Schalen ausgeführt. Sie sind relativ einfach zu berechnen und auf der Baustelle praktisch zu handhaben. So werden zum Beispiel trotz ihrer geschwungenen Form nur gerade Schalbretter verwendet. Durch die schöpferische Anwendung dieser Konstruktionsweise und die für Mexiko geradezu ideale Baumethode gelangte Candela in den nächsten Jahren zu faszinierenden Ergebnissen. Von entscheidender Bedeutung dabei war, daß er nicht nur als Bauingenieur arbeitet, sondern auch als Architekt und Bauunternehmer. Seine pilzförmigen Schirme, in vielerlei Varianten für unterschiedlichste Zwecke ausgeführt, waren aufgrund ihrer großen Wirtschaftlichkeit (und sicher auch Schönheit) ein durchschlagender Erfolg. In der Markthalle von Coyoacán (1955 mit den Architekten Ramírez Vázquez und Rafael Mijares) sind sie auf stimmige Weise eingesetzt: ihrer Leichtigkeit und Form wegen - sie sind jeweils aus vier "windschiefen" Flächen zusammengesetzt - erinnern sie an die traditionellen Märkte Mexikos mit ihren Zelt-dächern. (Die gleiche Idee zeigt sich auch im *Mercado La Libertad* in Guadalajara, Abb. 4, Abb. 5, Abb. 6, Architekt/Ingenieur Alejandro Zohn, 1958). Die Kirche *La Milagrosa* (1954 - 1955) ist eine kühne Konstruktion. Aus der Ursprungsform der Schirmschalen entwickelt Candela hier über einem einfachen rechteckigen Grundriß den dramatisch aufsteigenden Kirchenraum, der in seiner expressiven Kraft an den katalanischen Architekten Gaudí erinnert. Am Rande eines Kanals, mitten in den "schwimmenden Gärten" von Xochimilco entstand nach dem architektonischen Entwurf von Joaquín und Fernando Álvarez Ordoñez 1957 - 1958 das Restaurant *Los Manantiales*. Candela hält es für sein bedeutendstes Werk. Die Schale ist aus vier sich durchdringenden hyperbolischen Paraboloiden gebildet. Hier zeigt sich die Schalenidee in ihrer reinsten Form: der wenige Zentimeter dicke Rand der Betonmembrane schwingt wellenförmig auf und ab und umschreibt eine Blütenform. Die Konstruktion ist von überwältigender Einfachheit und Schönheit. Zusätzliche Bauglieder werden nicht benötigt, die Blüten-Schale ruht auf sich selbst, in Übereinstimmung mit sich und der Umgebung.

Das architektonische Werk Luis Barragán (1902 - 1988) ist schmal. Er hat wenig gebaut. Sein Einfluß dagegen war und ist weit über Mexikos Grenzen hinaus zu spüren. Er wurde 1980 mit dem "Nobelpreis der Architektur", dem Pritzger-Preis, ausgezeichnet. In den vierziger Jahren beschäftigte sich Barragán hauptsächlich als Landschaftsplaner, gegen Ende des Jahrzehnts entwickelte er den Bebauungsplan für das exklusivste Wohnviertel der Hauptstadt, die Gärten des *Pedregal*. Hier kontrastieren Rasenflächen mit den mächtigen Lavabänken, Blütensträucher spiegeln sich in Teichen und künstlich angelegten Wasserläufen, Fontänen steigen vor mächtigen Mauer-scheiben auf. Die Gartengestaltung war ihm in seiner Planung stets so wichtig wie die Architektur: "Ein exzellentes Haus kann durch den Garten herab-

gesetzt werden - oder durch den Nachbargarten". Wasser, Mauern, Farbe und das Licht als gestaltendes Medium sind bei seinen Außenentwürfen von *Las Arboledas* (1958 - 1961), *Los Clubes* und im Gestüt Egerstrom (1967 - 1968) die elementaren Mittel der Gestaltung.

1953 leistete Barragán dem von Deutschland nach Mexiko ausgewanderten Bildhauer Mathias Goeritz architektonische Hilfestellung beim Bau des Experimentalmuseums *El Eco*. Goeritz realisierte das Gebäude als "emotionale" Architektur mit skulpturellem, plastischem Charakter. Hohe, schwere Mauern formen, teils im spitzen Winkel zusammenlaufend, die Sinne stimulierende Räume. Die gelb gestrichene Mauerseiche, frei in den *patio* gestellt, wirft lange Schlagschatten auf die Umfassungsmauern.

Zehn Jahre später gelingt es Barragán, die hier bereits vorhandene Einheit von Material, plastischen und malerischen Elementen, des Spiels von Licht und Schatten in zweckdienliche Architektur umzusetzen. Im Nonnenkloster von Tlalpan führen wenige elementare Mittel zu einer ausgewogenen Raumkomposition. Kirche und Nebenkappen gruppieren sich um einen quadratischen *patio*. Die einseitig angeordnete Wand aus Lochsteinen bildet eine räumliche Zwischenzone. Sie filtert das Licht, gewährt Schutz vor Blicken, vermittelt zwischen Innen und Außen. Das harte Licht des *patio* weicht beim Eintritt in die Hauptkapelle einer mystischen Atmosphäre. Die Wände sind verschiedenfarbig gestrichen, zusammen mit dem intensiven Glanz des auf Goldflächen reduzierten Triptychons (Entwurf M. Goeritz) erzeugen sie die Farbstimmung der untergehenden Sonne. Losgelöst vom Altar steht das große Kreuz frei im Kirchenraum, der sich weitet und zu einem raumhohen Fensterspalt verjüngt. Dies bewirkt ein keilförmiger Mauerblock (Abb. 7). Die Wände sind rau verputzt, der Holzdielenboden und die blockhaften Kirchenbänke wirken rustikal - eher Zimmermannshandwerk als Kunstschreinerei. Barragáns Werk ist offensichtlich von der baulichen Tradition seines Landes beeinflusst. Vor allen in den ländlichen Gebieten ist sie bis heute lebendig geblieben. Verwendet wird das am Ort verfügbare Material, das nach wie vor mit einfachem Handwerkszeug bearbeitet wird. Man beschränkt sich auf das Notwendige und läßt das Überflüssige weg. Entwurf und Ausführung liegen oftmals in einer Hand; wenn Probleme auftauchen, werden sie innovativ und unkonventionell gelöst. Auffallend ist der unkomplizierte Umgang mit Farben: schrille Kombinationen kontrastieren mit blendend weißem Kalkverputz oder naturbelassenem Adobe-Mauerwerk. Im Laufe der Zeit bleichen die Anstriche aus, verwittern und werden erneuert - ganz nach Lust und Laune auch in einer anderen Farbe. Barragán filtert diese vitalen Elemente, die er eindrucklich in seiner Kindheit auf der elterlichen *hacienda* kennengelernt hatte, und vermischt den gewonnenen Extrakt mit der abstrakten Sprache von moderner Architektur und Kunst. Er gelangt so zu

einem universellen Ausdruck mit unverwechselbarem Lokalkolorit (Abb. 8). Mystische Elemente finden sich darin ebenfalls wieder. So etwa im Kloster von Tlalpan, im *patio*. Der Brunnentrog aus Stein ist randvoll gefüllt, d. h. der Rand ist nicht zu sehen: die Wandungen sind nach innen abgeschrägt - der Wasserspiegel reicht unmittelbar bis zur Außenseite. So wird die Wasserstelle zum steinernen Kubus mit hochglanzpolierter Oberseite ... zum Obsidianspiegel, der Verborgenes offenbart - im Mexiko Tezcatlipocas ("Rauchender Spiegel"), des Oberzauberers im aztekischen Götterhimmel, dienten sie einst divinatorischen Zwecken ..., aber vielleicht hat sich Barragán auch nur daran erinnert, daß zu einem *patio* eben ein Brunnen gehört, in dem sich die Wolken spiegeln und wo Blumen gewässert werden können.

Mario Pani hat Regierungsgebäude, Hochschulen, Yachthäfen und anderes mehr gebaut. Sein Name ist aber vor allen Dingen mit den großen Stadtplanungsaufgaben in Mexiko seit den vierziger Jahren verbunden: dem *Centro-Médico*-Krankenhauskomplex mit 3.000 Betten, der Universitätsstadt, der Gesamtplanung für die 200.000-Einwohner-Stadt *Ciudad Satélite*, die 1957 noch am Rande der Hauptstadt lag. Bei den innerstädtischen Wohnkomplexen, u. a. *Presidente Alemán* (gebaut 1947 - 1949) und *Presidente Juárez* (gebaut 1950), war er mit seinem großen Planungsteam auch für den Architekturentwurf der Gebäude verantwortlich. 1964 gipfelte Panis Arbeit in der Einweihung der *Plaza de las Tres Culturas* in Tlaltelolco. Neben den Ruinen des Hauptmarktes, der einst die aztekische Metropole versorgte, und der kolonialen Kirche *Santiago de Tlaltelolco*, aus seinen Steinen erbaut, erhebt sich das größte Wohnungsbauprojekt Amerikas. Der Platz ist als Sinnbild für das urbane Leben im allgemeinen und für die Kontinuität der großen mexikanischen Geschichte im besonderen konzipiert. (Ähnliches gilt auch für die weltberühmten Betontürme, die Goeritz und Barragán 1957 an der Einfahrt in die *Ciudad Satélite* errichtete.)

Das Projekt muß vor dem Hintergrund des dramatisch gestiegenen Bedarfs an Wohnraum in der Hauptstadt gesehen werden: die Bevölkerung wuchs von 1,5 Millionen 1940 auf 8,5 Millionen 1970. In Tlaltelolco sollte, um diesem Problem wenigstens teilweise zu begegnen, eine konsequent-moderne Antwort gefunden werden. Es ist eine Stadt für 70.000 Einwohner, mitten im Zentrum der Metropole gelegen. Die Bevölkerungsdichte ist hoch: 900 Einwohner pro Hektar. Durch die Hochhausbauweise - neun Gebäudetypen, vier bis zweiundzwanzig Stockwerke hoch - konnte etwa die Hälfte des Geländes als Grünfläche ausgewiesen werden. Es gibt einen zentralen Park, Schulen unterschiedlicher Stufen, Kliniken und Kindergärten, Einkaufszentren, Sportclubs - ein vollständiges Programm von Sozial- und Gemeinschaftseinrichtungen. Aber die schiere Größe verhindert ein überschaubares Wohnumfeld. Die vorgefertigten und standardisierten Fassadenelemente le-

gen sich wie eine dünne Membrane um die Gebäude. Aus ihr sind nach immer dem gleichen Muster Fenster, Erschließungsgänge etc. ausgestanzt. Die formale Askese (von der durchaus ein ästhetischer Reiz ausginge, handelte es sich hier um ein avantgardistisches Stoffdesign und nicht um Fassaden für Wohnräume) fördert die Anonymität und erschwert persönliche Bindungen an den Wohnort. Das starke Erdbeben im September 1985 verursachte in Tlaltelolco verheerende Schäden und forderte viele Menschenleben.

Das Anthropologische Nationalmuseum (1964) in Mexiko-Stadt ist ein herausragendes Werk der modernen mexikanischen Architektur. Es gehört zu den schönsten Museen der Welt. Pedro Ramírez Vázquez, Rafael Mijares und Jorge Campuzano verbinden hier auf originelle Weise die zuvor beschriebenen Konstanten, um ihrer Architektur einen mexikanischen Charakter zu verleihen. Die Anordnung der Ausstellungssäle um einen ausgedehnten Rechteckhof - Erinnerung an den *Cuadrángulo de las monjas* in Uxmal: sogar die Sonnenschutzprofile des Obergeschosses interpretieren dessen Mosaikfriese (Abb. 9). Das großartige, dramatische Pilzdach: funktional, weil es die Besucher im Hof vor Sonne und Regen schützt; zeichenhaft, weil der seine Säule umhüllende Wasserschleier die große Bedeutung des Wassers für Leben und Kult in Mesoamerika wachruft. Ganz nebenbei demonstriert die kühne Ingenieurkonstruktion auch die technischen Möglichkeiten des Landes. Der Museumsbesucher kehrt bei seinem Rundgang immer wieder auf diesen Innenhof zurück. Der fortwährende Wechsel zwischen Innen und Außen, der schön gestaltete Garten mit Skulpturen und Rekonstruktionen von Mayatempeln, die phantasievolle Ausstellungsgestaltung samt der künstlerischen Interpretation der altmexikanischen Kulturen durch Wandmalereien sorgen für erfrischende Lebendigkeit (Abb. 10).

Pedro Ramírez Vázquez gehörte bereits vor der Errichtung des Anthropologischen Nationalmuseums zu den führenden Architekten des Landes. Sein Pavillon repräsentierte Mexiko 1958 auf der Weltausstellung in Brüssel. Große öffentliche Bauten folgten: etwa das Außenministerium (1965), das Azteken-Stadion (1966), die Abgeordneten- und Senatorenkammer in der Hauptstadt (1981). Als Architekt, tätig in gesellschaftlichen und politischen Ämtern, wirkt er auf nationaler und internationaler Ebene (1976 - 1982 Bauminister, 1984 Berater beim Projekt für die *Neue Oper* in Paris, 1986 Planung des Internationalen Olympischen Komitees in Lausanne). Seine Architektursprache ist nicht an einen bestimmten Stil oder eine Baumethode gebunden. Vielmehr entwickelt er die Gestaltung aus den Eigenheiten der Aufgabe. So ist das Hängedach über kreisrundem Grundriß der neuen *Basilika der Jungfrau von Guadalupe*, der Nationalheiligen Mexikos, von den ältesten biblischen Gottesstätten inspiriert: Zelte schützten schon Moses und seine Gefolgsleute auf ihrer Wanderung durch die Wüste (1976, Entwurf zu-

sammen mit J. L. Benliure, G. Ch. de la Mora, J. G. Lascurain). Wie hier verbindet Ramírez Vázquez auch in einem weiteren Projekt von großer nationaler - und symbolischer - Bedeutung seine Architektur mit einem wesentlichen Aspekt der gestellten Aufgabe: im *Templo-Mayor-Museum* (1987 eingeweiht). Es steht am Ausgrabungsort der wichtigsten Stätte der aztekischen Kultur, dem Haupttempel, unmittelbar neben der Kathedrale und im Herzen der Megametropole. Der monumentale, monolithische Museumsbau ist auf der den Ausgrabungen zugewandten Seite durch ein vertikales Fensterband geteilt (Abb. 11/Abb. 12). Auf die Pyramidenplattform des Haupttempels führten einst zwei Treppen, sie war von den beiden Heiligtümern der Hauptgötter Huitzilopochtli und Tlaloc bekrönt. Die moderne Architektur bringt also das Charakteristikum der Zweiteilung zum Ausdruck. Diese Idee setzt sich auch in der räumlichen Anordnung der Ausstellungssäle und deren thematischen Gliederung fort: diejenigen, die dem Kriegsgott zugeordnet sind, befinden sich auf der Südseite; Fundobjekte, die dem Fruchtbarkeits- und Regengott gewidmet waren, werden in übereinanderliegenden Ebenen auf der Nordseite ausgestellt. (Die museale Konzeption und die Museographie entstanden in Zusammenarbeit mit dem Nationalinstitut für Anthropologie.) Das Museum wiederholt somit den *Templo Mayor*. Es spiegelt den in ihm gegenwärtigen Dualismus wider und zeigt die vielschichtige Bedeutung der Elemente Tod und Leben für die Menschen im Alten Mexiko.

Teodoro González de León drückt seine Abneigung gegen die Glaskästen der Moderne aus: "[...] die Architektur braucht eine harte Haut, um gegen die Witterung und die Zeit bestehen zu können". Um diese zu schaffen, verwendet er seit über zwanzig Jahren das immer gleiche Material: Beton - genauer: Beton mit beigemischten Marmorstücken. Dessen Oberfläche wird nach dem Ausschalen mit Hammer und Meißel bearbeitet. Diese "Haut" mit lebendiger Textur ist ein Erkennungsmerkmal seiner Architektur. Seine Formsprache hat sich währenddessen gewandelt: es finden sich heute vielerlei Zitate aus dem traditionellen Vokabular der Bau- und Stilgeschichte in ihr wieder. So im *Centro Minero Nacional* in Pachuca (Entwurf 1987 zusammen mit F. Serrano und C. Tejeda). Das achsenbetonte Ensemble von Portikus-, Kolonnaden- und Rotundenmotiv erinnert sowohl an die Renaissance und den Klassizismus als auch - durch die geometrisch einfachen Körper und ihre Monumentalität - an die Revolutionsarchitektur des späten 18. Jahrhunderts. Aber beim nochmaligen Hinsehen zeigt sich: nur die Konfiguration ist neu, die Elemente sind zumeist Zitate aus seinen früheren Bauten. Und sie sind über viele Jahre hinweg von González de León schöpferisch weiterentwickelt worden.

Die meisten der großen und bedeutenden Projekte sind in Zusammenarbeit mit Abraham Zabludovsky entstanden. In den siebziger Jahren verwirk-

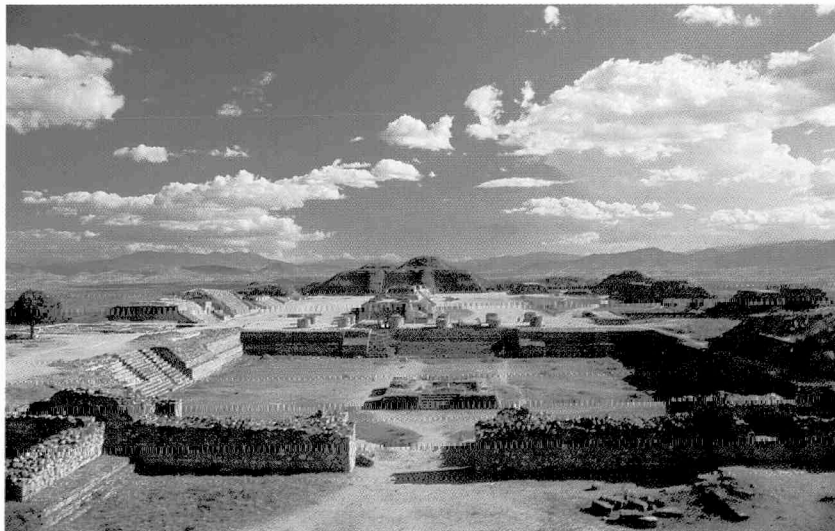


Abb. 1: Monte Albán, Zeremonialzentrum der Zapoteken



Abb. 2: Medizinische Fakultät, Universitätsstadt von Mexiko-Stadt, 1952
von Pedro Ramírez Vázquez u.a.



Abb. 3: Pavillon zur Erforschung kosmischer Strahlen, Universitätsstadt von Mexiko-Stadt, 1953 von Félix Candela und Jorge González Reyna



Abb. 4: Markt in Cuetzalán



Abb. 5: Markthalle in Gaudalajara, 1958 von Alejandro Zohn



Abb. 6: Markthalle in Guadalajara, 1958 von Alejandro Zohn

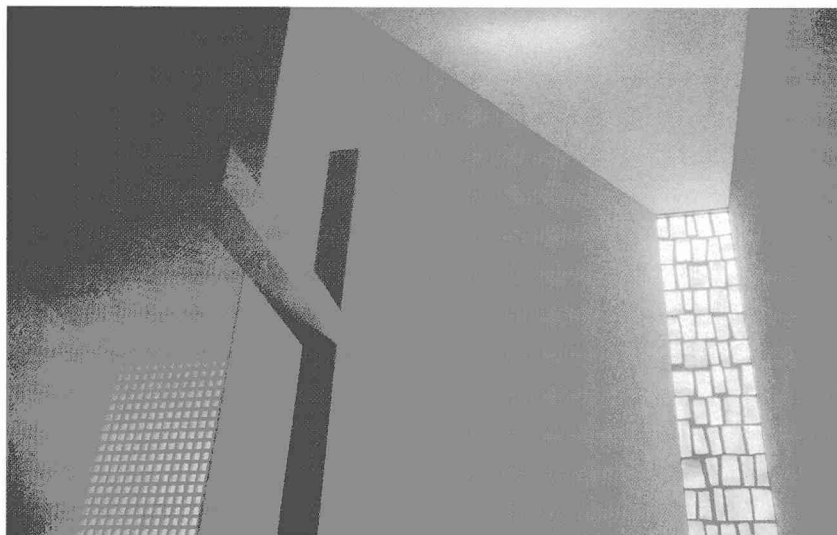


Abb. 7: Kirchenraum im Nonnenkloster von Tlalpan, Mexiko-Stadt, 1952-1955 von Luis Barragán



Abb. 8: Hof der Kirche La Valenciana, Guanajuato

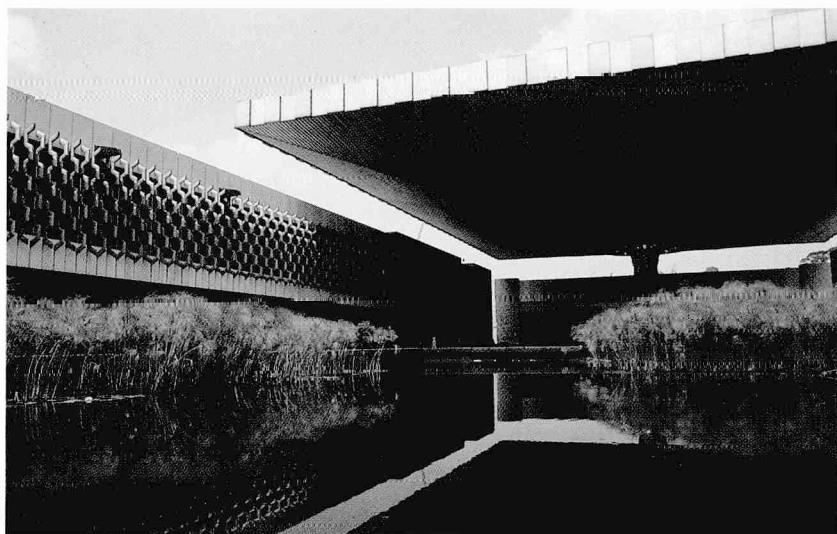


Abb. 9: Anthropologisches Nationalmuseum, Mexiko-Stadt, 1963-1964 von Pedro Ramírez Vázquez, Rafael Mijares, Jorge Campuzano

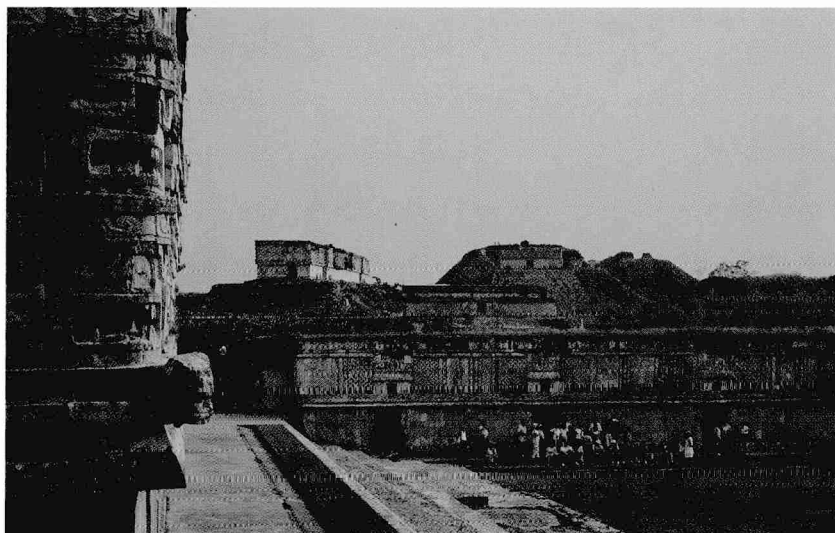


Abb. 10: Uxmal, das »Nonnenviereck« (»Cuadrángulo de las Monjas«)



Abb.11: Templo Mayor Museum, Mexiko-Stadt, 1987 von Pedro Ramírez Vázquez



Abb. 12: Templo Mayor Museum – Blick zur Kathedrale



Abb.13: Ballspielplatz, Monte Albán

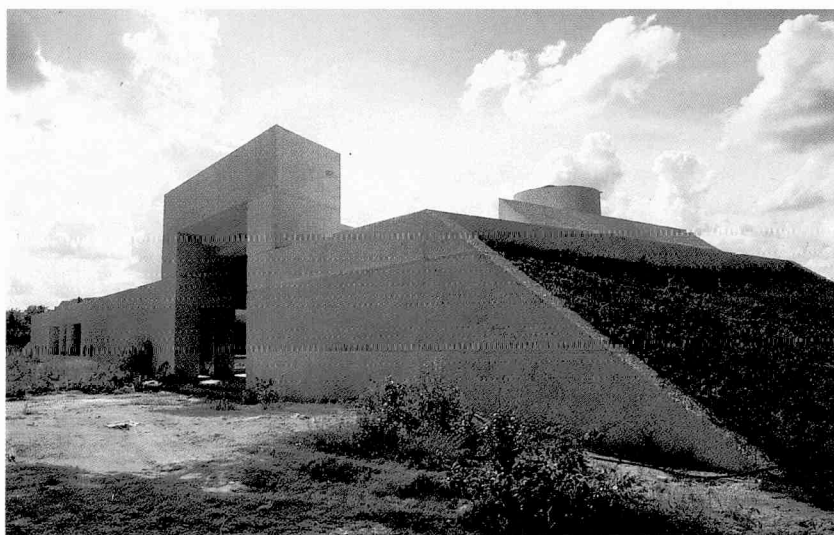


Abb. 14: Eingangsgebäude an der Ausgrabungsstätte in Chichén Itzá, 1986
von Teodoro González de León und Abraham Zabludovsky



Abb.15: Patio im Eingangsgebäude, Chichén Itzá, 1986 von Teodoro González de León und Abraham Zabludovsky



Abb. 16: Hotel Camino Real, Ixtapa, 1981 von Ricardo Legorreta

lichen beide eine Reihe von Gebäuden mit wiedererkennbaren Zügen: *Delegación Cuauhtémoc*, Mexikanische Botschaft in Brasília, *Infonavit*, *El Colegio de México*, *Museo Tamayo*. In ihren Entwürfen tauchen jetzt immer wieder die gleichen Elemente in abgewandelter Form auf. Der *patio*, der den Bauten Identität gibt, der *talud* (schräge Mauern und Erdwälle), das repräsentative Element der mesoamerikanischen Architektur, der ihnen Schwere und Erdverbundenheit verleiht; in den achziger Jahren kommen die traditionelle Kolonnade und der Mayabogen hinzu (Abb. 13, 14, 15).

Das *Colegio de México* (1975) ist eine Hochschule und Forschungseinrichtung für dreihundert Studenten und zweihundert Professoren. Wichtigster Teil der Anlage ist der zentrale Innenhof. Seine terrassenförmig angelegten Plattformen folgen dem abschüssigen Grundstück; sie sind untereinander durch weitläufige Treppen verbunden. Von hier aus können alle Bereiche betreten werden. Der Westflügel ist aus dem orthogonalen Konstruktionssystem gedreht: so weitet sich der *patio* zum Haupteingang, der in luftiger Höhe von einer über vierzig Meter gespannten Betonblende markiert wird. Beim Verlassen des Gebäudes umrahmt er die eindrucksvolle Vulkanlandschaft des Hochtals von Mexiko. Dunkle Lavaflächen ziehen sich bis in den Hof und werden hier von der horizontalen Schichtung der Plattformen eingefasst. Da sie teils dem Orthogonalsystem folgen, teils auf den ausgescherten Flügel bezogen sind, entstehen interessante Überschneidungen. Die künstliche Landschaft des Innenhofes wird großflächig von einer Pergolakonstruktion überspannt: getönte Acrylgläser tauchen ihn in ein weiches Licht; die sonnenbeschienenen Flächen kontrastieren mit den wechselnden geometrischen Schattenwürfen.

Die Tragstruktur ist außen ablesbar, sie prägt den Maßstab des Gebäudes. Pfeiler, Brüstungen, Wände sind je nach Himmelsrichtung so ausgebildet, daß sie die direkte Sonneneinstrahlung verhindern. Die tiefen Schatten in der Fassade ergeben ein erstaunlich plastische Wirkung. González de León und Zabludovsky verwendeten wieder den Marmor-Beton, wobei sie die Texturskala um fein gehämmerte und polierte Oberflächen erweiterten. Die erreichte Ganzheit gibt der Architektur große Kraft und Ausstrahlung.

Gleich in seinem ersten Auftrag entfernt sich Ricardo Legorretta von den funktionalistischen Prinzipien seines Lehrers José Villagrán. In der *Chrysler Automex Fabrik* in Toluca (1964) erfüllt er das Bauprogramm auf überraschende Weise: die Produktions- und Verwaltungseinheiten sind um Höfe organisiert, zwei konische Zylinder überragen die breitgelagerten Gebäudemassen. Die Wassertürme (in ihnen ist auch das Auditorium untergebracht) haben nicht nur ihr eigentliche Funktion, sondern werden durch die Ausdrucksform zum Symbol der Fabrik, zum monumentalen Erinnerungszeichen. (Sie sind von den Kornspeichern der Region von Zacatecas inspiriert.)

Im Hotel *Camino Real*, 1968 zur Olympiade in Mexiko-Stadt erstellt, zeigt sich sein Architekturstil bereits ausgeprägt und mit unverwechselbaren Zügen. Der Hotelkomplex ist um *patios* und schattige Gartenhöfe gruppiert. Ungewöhnlich breite Korridore führen zu den Zimmern, Niveauunterschiede werden durch gewaltige Treppen überwunden. Sie münden auf großzügige Zwischenzonen die den Charakter von urbanen Plätzen annehmen können - etwa dort, wo die große Stahlplastik von Alexander Calder aufgestellt ist. Einfallsreich gelenkt, fällt das Licht in die Räume, belebt die rauen Putzflächen der schweren Mauern und trägt so, oft durch Farben verstärkt, wesentlich zur stimulierenden Atmosphäre bei. Ricardo Legorrettas Bauten und Außenraumgestaltung (u. a. Hotel *Camino Real*, Ixtapa, 1981; Renault-Fabrik, *Palacio Gómez*, 1984; Lomas Sport Club, Mexiko-Stadt, 1980) zeichnen sich durch große Einfachheit aus (Abb. 16). Er ist dadurch sowohl der Bautradition und Kultur seines Landes wie auch der universellen Moderne verbunden. Sein unbeschwerter Umgang mit Farben zeigt die vitale Vielfältigkeit Mexikos.

Literatur

Bücher

- Alvarez Checa, José/Ramos Guerra, Manuel/Dirección General de Arquitectura y Vivienda (1991):
Luis Barragán Morfín: obra construida, Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Anuario de arquitectura mexicana 1977* (1978),
México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Attoe, Wayne/Brisker, Sydney H. (1990):
The Architecture of Ricardo Legorretta, Berlin: Ernst & Sohn.
- Bayón, Damián/Gasparini, Paolo (1979):
The Changing Shape of Latin American Architecture. Conversations with ten Leading Architects, New York: Wiley & Sons.
- Cetto, Max L. (1961):
Moderne Architektur in Mexiko, Stuttgart: Hatje.
- Faber, Colin (1965):
Candela und seine Schalen, München: Callwey.
- Glusberg, Jorge (1983):
Seis arquitectos mexicanos, Buenos Aires: Ediciones Gaglianone.

Hannes Meyer 1889 - 1954. Architekt Urbanist Lehrer (1989),
Berlin: Ernst & Sohn/Bauhaus-Archiv.

Heyer, Paul (1978):
Mexican Architecture. The Work of Abraham Zabłudovsky and Teodoro González de León, New York: Walker and Company.

Liernur, Jorge Francisco (1990):
America latina. Architettura, gli ultimi vent'anni, Milano: Electa.

López Rangel, Rafael (1986):
Diego Rivera y la arquitectura mexicana, México, D. F.: Secretaría de Educación Pública.

Ocho conjuntos de habitación. Arquitectura contemporánea mexicana:
Teodoro González de León, Abraham Zabłudovsky,
México, D. F. : Museo de Arte Moderno.

Ramírez Vázquez, Pedro (1968):
Le Musée du Peuple Mexicain, Lausanne: Edita S. A.

Smith, Clive Bamford (1967):
Builders in the Sun. Five Mexican Architects, New York: Architectural Book Publishing Co.

Trueblood, Beatrice (1979):
Pedro Ramírez Vázquez, Stuttgart: Karl Krämer Verlag.

Yáñez, Enrique (1990):
Del funcionalismo al post-racionalismo. Ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México, México, D. F.: UAM/Limusa.

Zeitschriften/Broschüren

De ideas y de obras. Teodoro González de León. Discurso de ingreso a la Academia de Artes, 1987.

Museo Templo Mayor por Adriana Malvido/*Eduardo Matos Moctezuma* por Jorge Franco: Vértigo (México) 21, 1988.

"Meet the Architect: Ricardo Legorreta, Legorreta Arquitectos 1972 - 1988": GA Houses, *Global Architecture* 25, März 1989.

"Raumgestaltung mit einfachen Mitteln. Der Architekt Luis Barragán", von Ana und Horst Hartung: db 11, *Deutsche Bauzeitung*, November 1983.